

Е. Кисеева

НОВЫЕ ФОРМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕАТРА: ТАНЕЦ ПОСТМОДЕРН И ЕГО НАУЧНОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ

Е. Kiseyeva

NEW FORMS OF MUSICAL THEATRE: POSTMODERN DANCE AND STUDY COMPREHENSION OF IT

Статья посвящена новым явлениям современного музыкального театра, мало изученным в отечественном искусствоведении. Автор акцентирует внимание на танце постмодерн, обозначая его художественные свойства и освещая взаимодействия с различными сферами культуры и социальными движениями. В статье рассматриваются основные этапы развития научных воззрений на термин «танец постмодерн», уточняется значение данного термина.

Ключевые слова: музыкальный театр постмодерна, новые синтетические формы, современный музыкально-хореографический театр, современная наука о танце.

The article is devoted to some new phenomena of contemporary musical theatre, which are insufficiently explored by Russian Arts. The author focuses attention on postmodern dance: denotes its artistic features, throws light upon interactions of dance and different cultural areas or social movements. Main stages of evolution of study view on the term «Postmodern Dance» are considered and the meaning of this term is refined in the article.

Key words: musical theatre of Postmodern, new synthetic forms, contemporary theatre of music and choreography, contemporary dance study.

В музыкальном театре второй половины XX века возникают новые формы музыкально-хореографического искусства, альтернативные академическому балету и представляющие собой сложные соединения хореографии, музыки, слова, пантомимы, кино; среди них – танец постмодерн (Postmodern Dance) и современный танец (Contemporary Dance), пластический и танцевальный театр (Dance Theatre). Тенденция эта, зародившись в конце 1950-х годов, на протяжении следующих трех десятилетий стремительно развивается и к концу 1980-х получает широкое признание. На рубеже 1990–2000-х годов она обретает глобальные масштабы (географические границы охватывают США, страны Западной и Восточной Европы, Японию, Китай, Северную Корею, Южную Африку), что позволяет говорить о формировании нового пласта современной художественной культуры.

Появление и развитие новых форм музыкального театра обусловлено сменой культурной парадигмы. В ситуации постмодерна мир предстает ошибочным, уподобляется лабиринту (У. Эко), совокупности неразрешимых коллизий (Ж. Деррида). В игре случайностей и в условиях радикального плюрализма оказывается неприменимой традиционная система ценностей. Существенные трансформации в

контексте постиндустриальной культуры переживает искусство, переориентирующееся с художественного произведения на процесс его создания, с автора – на массовую аудиторию, с вербальности – на визуальность, телесность, жест, ритуал. Искусство стремится не подражать жизни, но быть ею, формируя игровой, альтернативный тип личности.

Танец постмодерн, о котором пойдет речь, заявил о себе как масштабное и всеохватное явление мировой культуры второй половины XX – начала XXI веков, играющее важную роль в развитии магистральных течений музыкально-хореографической культуры. Его значимость обусловлена, с одной стороны, высокими художественно-эстетическими достоинствами, позволяющими включить его в ряд шедевров академического искусства, с другой, – коммуникативными функциями, ярко выраженным консолидирующим потенциалом.

Термин «Postmodern Dance» весьма расплывчато интерпретируется в искусствоведческих работах, включая исследования, посвященные современному танцу. Неоднозначность толкований и отсутствие единого подхода к данному явлению порождают широкое дискуссионное поле, не ограничивающееся обсуждением только художественных аспектов проблемы. Животрепещущими представляются вопросы,

обусловленные спецификой Postmodern Dance как феномена культуры второй половины XX – начала XXI столетий, его взаимоотношениями с другими явлениями музыкальной и хореографической культуры, связями с насущными проблемами постиндустриального общества, и многие другие. Полемика, подогреваемая новаторскими постановками (они зачастую граничат с экспериментализмом, осознанно ориентируются на эклектичность, мозаичность, пародийное переосмысление традиций), характеризуется пристальным вниманием к их стилевым и жанровым особенностям.

На протяжении 1970–2000-х годов сложился круг исследователей современной хореографии, разрабатывающих ее различные аспекты. Речь идет, в частности, о своеобразии танца постмодерн и его преломлениях в других областях искусства, в культуре, эстетике и философии, о путях сопряжения музыки и танца в спектаклях. Среди упомянутых исследователей наиболее известны: М. Кирби (Michael Kirby), С. Бейнс (Sally Banes), И. Райнер (Yvonne Rainer), Д. Макдона (Don McDonagh), С. Мэннинг (Susan Manning), С. Коэн (Selma Kohen), Дж. Андерсон (Jack Anderson) в США; Р. Бёрт (Ramsay Burt), Дж. Макрел (Judith Mackrell), Д. Крейн (Deborah Craine), Э. Х. Ливет (Ann Hodge Livet), Л. Эгжис (Liz Aggiss), С. Оу (Susan Au), Э. К. Олбрайт (Ann Cooper Allbright) в Великобритании; К. Верстег (Coos Versteeg) в Нидерландах, В. Малетич (Vera Maletic) в Германии; Е. Суриц, Ю. Чурко, В. Никитин, А. Чепалов, И. Мордовина, Е. Васенина в России и Украине.

Впервые словосочетание «танец постмодерн» («Postmodern Dance»), вошедшее затем в художественную и научную лексику, применила в начале 1960-х годов И. Райнер для обозначения нового танцевального стиля и течения в американской танцевальной культуре. Знаменитая танцовщица, композитор, писатель, режиссер в известном «Нет-Манифесте» 1965 года в художественной и отчасти эпатажной форме сформулировала новую парадигму в искусстве¹. Вероятно, И. Райнер

¹ «Нет-Манифест», включенный И. Райнер в одну из критических статей, провозглашал следующее: «Нет – зрелищности, нет – виртуозности, нет – перевоплощению, магии и иллюзиям, нет – очарованию и превосходству образа звезды (нет – звездности), нет – героическому и антигероическому, нет – макулатурной образности, нет – причастности (вовлеченности) исполнителя или зрителя, нет – стилю, нет – манерности, нет – обольщению (соблазнению) зрителя уловками исполнителя, нет – эксцентричности, нет – трогательности или возможности быть тронутым» («No to spectacle. No to virtuosity. No to transformations and magic and make-believe. No to the glamour and transcendence of the star image. No to the heroic. No to the anti-heroic. No to trash imagery. No to involvement of performer or spectator. No to style. No to

решила обратиться к термину «постмодерн» с целью репрезентации собственных работ и новаторских постановок молодых хореографов, работающих в церкви Джадсон (Judson Memorial Church). Последняя стала своеобразным местом паломничества для многих начинающих хореографов, художников, музыкантов, благодаря этому войдя впоследствии в историю искусства второй половины XX столетия. В церкви проходили бесплатные концерты и спектакли И. Райнер, С. Форти, С. Пэкстона. Здесь же с публичными лекциями выступали Дж. Кейдж, Э. Тюдор, демонстрировали новые формы хореографии М. Каннингем, Р. и Дж. Данн, Д. Гордон. Деятели джадсоновского общества с помощью приставки «пост-» намеревались также провести хронологическую границу между традиционными и новаторскими формами хореографии. Молодое поколение 1960-х, ощущая кризис хореографической культуры, противопоставило свои искания господствующим танцевальным стилям, активно развивавшимся в первой половине XX столетия и достигшим апогея к концу 1950-х. Речь идет, с одной стороны, о противостоянии традициям танца модерн, экспериментальным поискам М. Вигман, Т. Шоуна, Д. Хамфри, М. Грэхем; с другой, – академическому балету, точнее, господствовавшему в нем направлению неоклассики.

Термин «Postmodern Dance» закрепился в искусствоведении не сразу. Критики, вслед за И. Райнер, применяли его скорее как образное выражение, относящееся к реакции на Modern Dance. В исследовательской литературе отмечается, что публикации 1960-х годов не обнаруживали единства с эстетической точки зрения, их в большей мере объединял радикальный подход к хореографии, желание переосмыслить способ подачи танца и его среду бытования. В 1975 году М. Кирби впервые употребил данный термин для определения нового жанра [12, 18–25]. При этом предлагалась достаточно узкая трактовка «Postmodern Dance», обозначающая лишь определенный круг художественных явлений 1960-х годов на грани экспериментализма, а также музыкально-хореографические опыты, которые отвергали музыкальность, характеричность и в строго функциональном плане интерпретировали традиционный арсенал сценических средств.

В дальнейшем термин приобрел широкую известность благодаря многочисленным публикациям С. Бейнс – автора крупнейших исследований о танце постмодерн, ведущего эксперта

camp. No to seduction of spectator by the wiles of the performer. No to eccentricity. No to moving or being moved» – см.: [17]).

в области хореографии второй половины XX века. В монографии «Терпсихора в кроссовках: Танец постмодерн» С. Бейнс существенно расширила границы «Postmodern Dance», включив данное явление в контекст 1960–1990-х годов и связав его с художественными стратегиями культуры и теорией искусства постмодернизма [6]. Следует заметить, что исследования С. Бейнс хронологически совпали с ощутимо возросшим интересом искусствоведов и культурологов к термину «постмодернизм». Н. Маньковская, в частности, констатирует повышенное внимание к постмодернизму на протяжении 1970-х годов [3, 109–110]. В этот период, благодаря монографии Ч. Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», упомянутый термин получил распространение в принципиально новом толковании. Важнейшими качествами постмодернизма Ч. Дженкс назвал отход от экстремизма неоавангарда, частичный возврат к традициям, акцент на коммуникативной роли. Особое внимание уделялось двойному коду, подразумевающему массовую доступность в соединении с историческим подтекстом «для профессионалов» и предполагающему создание эстетизированного артефакта [11]. Работы Ч. Дженкса явились фундаментом для интерпретации С. Бейнс, более масштабной в хронологическом плане по сравнению с М. Кирби. Исследователь предложила объединить «новые танцы» 1960–1990-х, рассмотрев их в контексте проблематики постмодерна.

Важное место в рассуждениях С. Бейнс занимала проблема сопоставления Modern Dance и Postmodern Dance. Автор указывала, что линия танца модерн не имела безусловно модернистской направленности (под модернизмом здесь подразумевалось радикальное новаторство), тогда как последняя в значительной мере была присуща танцу постмодерн. Согласно мнению С. Бейнс, проблема модернизма была связана с включением в искусство разнообразных элементов реальной жизни, окружающей среды, уходом от субъективности, психологизма, разделением составляющих синтетического целого, с внедрением новых абстрактных форм. В числе характеристик, соотносимых с важнейшими особенностями постмодернизма в других искусствах, также упоминались стилизация, ирония, игровое начало, цитирование прошлого, интерес к процессу создания опуса, размытие границ между видами искусств в новом танце, а также между искусством и жизнью, новые отношения между художником и аудиторией [6, 11–20]. Вслед за С. Бейнс, данный термин стали применять многие исследователи хореографии второй половины XX века.

Между тем, в американском искусствоведении 1970–1990-х годов данная терминологическая новация вызвала бурную полемику. В частности, Р. Бёрт подверг термин «Postmodern Dance» жесткой критике за его чрезмерно широкое толкование, предложенное С. Бейнс. В качестве альтернативы Р. Бёрт рассматривал исторически устоявшееся понятие «Modern Dance» [7]. Последнему отдавал предпочтение и крупнейший историк танца Д. Макдона [16, 10]. Возможной заменой «Postmodern Dance» представлялось также словосочетание «Contemporary Dance», исторически пришедшее на смену «Modern Dance» в начале 1970-х. Импульсами, способствовавшими распространению названного термина в научной сфере, явились ежегодники «Contemporary Dance», публиковавшиеся в 1951–1966 годах, создание лондонского «Contemporary Dance Theatre» (1967) и первая обстоятельная монография Э. Х. Ливет о Contemporary Dance (1978). В дальнейшем «Postmodern Dance» и «Contemporary Dance» как синонимичные понятия закрепились в лексиконе искусствоведов и хореографов. Критикой и публицистикой обозначенного периода также использовались термины «New dance», «New wave», «Tanz aktuell», не получившие столь широкого применения.

В данном контексте обращают на себя внимание навязчивые попытки «осовременивания», актуального преподнесения хореографических композиций, появившихся как реакция на «кризис жанра» и связанную с ним смену моделей сценического танца. Наиболее ярко это проявилось в сопоставлении традиционного Modern Dance и новаторского Postmodern Dance, пересматривающего сложившиеся представления о выразительности ради создания чистого танца. Ситуацию осложняли аналогичные сопоставления балета с танцем модерн, фигурировавшие еще с 1940-х годов: первый ассоциировался с европейской традиционной хореографией, исчерпавшей свою экспрессию, второй расценивался как современный, абстрактный, американский (см.: [17]).

Идеи, выдвигаемые приверженцами «осовременивания» в ходе полемики с концепцией С. Бейнс, спровоцировали новую волну дискуссий. Кульминацией последних явились критические статьи С. Мэннинг, указывавшей, что целый ряд формальных «открытий», приписываемых хореографии 1960–1970-х годов, обнаруживается и в постановках начала XX века. Оспаривая правомерность утверждения С. Бейнс о новаторстве хореографов-постмодернистов, преодолевая экспрессивность танца модерн, С. Мэннинг писала о формировании в творчестве

М. Вигман новой парадигмы, порывавшей с балетной традицией XIX века [14, 13–16]. По мнению С. Мэннинг, различия между танцем модерн 1930-х и 1960-х годов предопределялись опосредованными воздействиями социальных и политических «идей времени». Это относилось, в частности, к проблемам национальной самоидентификации, феминизма и мужской свободы (nationalism, feminism, and male liberation), по-разному воспринимаемым и трактуемым хореографами 1930–1940-х и 1960-х годов [15, 32–39]. Впрочем, критика С. Мэннинг, адресованная термину «Postmodern Dance», лишь создала благоприятную почву для его последующего укоренения и распространения.

В отечественном искусствознании первые специальные работы, посвященные современным исканиям неакадемической (не связанной с балетом) зарубежной хореографии, появились только на рубеже 1990–2000-х годов. Перечень соответствующих публикаций фактически исчерпывается исследованиями Е. Суриц, В. Никитина, И. Мордовиной, отчасти Е. Васениной, М. Жиленко, Н. Бабица. Терминологические проблемы в указанных работах приобретают особую остроту, что объясняется, прежде всего, двумя причинами. Одна из них связана с ситуацией, сложившейся в российской культуре. Если в США и Германии хореография постмодерна развивалась с 1960-х годов, то в России (где с 1920-х годов существовал запрет на зарубежные пластические эксперименты и хореографическая культура развивалась автономно от мирового процесса) первые аналогичные труппы появились лишь в конце 1980-х и долгое время находились в «андеграунде». Научная мысль отреагировала на новый феномен с еще большим запозданием. Кроме того, нельзя упускать из виду проблему информационного «голода», сложившуюся в русскоязычном балетоведении и, вслед за ним, музыковедении. Другая причина кроется в сложной структуре танца постмодерн, включающего, помимо традиционных компонентов хореографического спектакля, нетипичные для академического балета и танца модерн составляющие – элементы кино, цирка, вокальных искусств, бокса, художественной гимнастики, различных арт-практик. Отметим, что отечественный научный аппарат, помимо «Postmodern Dance», оперирует такими понятиями, как «современный танец», «постмодернистский балет», «пластический театр», «танцевальный театр» и их многочисленными производными.

Итак, в работах 1970–2000-х годов обнаруживаются четыре магистральные тенденции, связанные с пониманием Postmodern Dance. Одна из них, представленная публикациями

Р. Бёрта, С. Мэннинг, Д. Макдоны, характеризует танец постмодерн как продолжение танца модерн и своеобразную реакцию на экспериментаторские устремления модернизма. Иными словами, к середине XX века развитие танца модерн достигает своего апогея и далее продолжается в трансформированном виде. При этом соответствующие новации хореографов послевоенного периода рассматриваются в одном ряду с исканиями начала и первой половины XX столетия – Дж. Баланчина, М. Грэхем, Д. Хамфри, Н. Фореггера, К. Голейзовского. Для обозначения же ультрамодернистских и авангардных экспериментов вышеназванные специалисты применяют термин «Contemporary Dance», видя в новом танце ярко выраженные признаки упадка.

Другая тенденция, репрезентируемая работами С. Бейнс, Д. Крейн, Дж. Макрел, В. Никитина, связана с трактовкой танца постмодерн как вида хореографического искусства и как самостоятельного направления американской и западноевропейской танцевальной культуры второй половины XX века. Названные исследователи рассматривают танец модерн в качестве закономерного итога некоей линии поступательного эволюционного развития хореографии. Отмеченная поступательность предполагает безусловное единство характеризуемого процесса и наличие преемственной связи между его важнейшими этапами. Действительно, хореографам-новаторам предшествующих эпох были свойственны, при всех неизбежных различиях, и устремленность в будущее, и вера в прогресс искусства, и демонстративное его возвышение над реалиями повседневности, и критическое отношение к традициям, сочетающееся с индивидуальным преломлением наиболее значимых элементов художественного наследия классики. Танцу постмодерн, напротив, присущи индифферентность по отношению к традициям, ироническое осмысление прошлого, плюрализм, конформизм, различного рода «альянсы» с массовой культурой и т. д.

Третья тенденция в целом тяготеет к отождествлению творческих исканий хореографов-новаторов с американским экспериментализмом (Е. Суриц) и трактует Postmodern Dance как специфическое явление американской художественной культуры. Существует и четвертая тенденция, в русле которой неакадемические постановки принято соотносить с развитием современного балетного искусства и характеризовать их посредством терминологии, традиционной для этого жанра.

Освещаемые подходы, не лишённые внутренних противоречий, в равной мере склонны

анализировать данное явление как хореографическое искусство, обращаясь к его имманентным закономерностям и демонстрируя узконаправленное, сфокусированное восприятие различных составляющих. При таком рассмотрении в центре внимания оказываются экспериментальный характер танца постмодерн и его взаимодействия с отдельными видами искусств. На периферии заведомо пребывают специфические особенности танца как феномена культуры постмодерна, его взаимоотношения с массовой культурой, с общественными движениями. Отметим и тот факт, что в немногочисленных работах о роли музыки в танце постмодерн – в исследованиях П. Ходжинса, К. Тек, энциклопедических статьях («International Dictionary of Modern Dance», «International Encyclopedia of Dance») – интересующая нас проблема терминологии не рассматривается вовсе. Музыковеды свободно используют термины «Postmodern Dance», «Modern Dance», «Contemporary Dance» и многие другие, зачастую как синонимы, не стремясь к соответствующим разграничениям. Между тем, тесная взаимосвязь новейшей хореографии с музыкальным экспериментализмом конца 1950–1960-х годов, а в дальнейшем – с полистилистикой, концептуализмом и другими феноменами постмодерна – могла бы способствовать дифференциации применяемых терминов.

Учитывая вышесказанное, можно утверждать, что в настоящее время рассматриваемые проблемы терминологии далеки от разрешения. Понятие «танец постмодерн», часто встречается в исследовательской литературе и критике, широко употребляется хореографами, но до сих пор не имеет общепринятого, четко сформулированного определения. Исходя из этого, следует конкретизировать значение данного термина, уточнить границы явлений, им охватываемых, – в отличие от родственных, но далеко не идентичных терминов. Прежде всего, рассмотрим понятия «балет», «Modern Dance», «Contemporary Dance», «современный балет», употребляемые в качестве синонимов «Postmodern Dance» и обнаруживающие ряд совпадений с ним.

В определенных ситуациях танец постмодерн максимально приближается к расширительно трактуемому балету, выступая своеобразным антиподом последнего. Напомним, что в отечественном и зарубежном искусствоведении балет рассматривается как вид театрального искусства, объединяющий драму, музыку, живопись, хореографию и относящийся к области музыкального театра, который, в свою очередь, является родовым понятием [2, 26].

Балет характеризуется и расширительно – как вид искусства, жанр, форма театрального танца [13, 31–32], как театральное представление в форме танца [20, 35], где музыке отводится важная роль. Родовое единство балета и танца, присутствующие им специфические взаимодействия музыкального и немзыкального начал рассматриваются в авторитетном издании «Encyclopaedia Britannica»; при этом балет понимается как театральный (сценический) танец, комбинирующий академическую танцевальную технику с элементами других искусств. Впрочем, ту же академическую технику танца нередко называют балетной. В разделе «Искусство танца» названного издания балет противопоставляется танцу модерн [8, 617, 839].

В освещаемом аспекте показательно определение Н. Маньковской – «постмодернистский анти-балет», обозначающее новаторские поиски хореографов упомянутой эпохи, призванное очертить широкий круг явлений, включая Postmodern Dance и Contemporary Dance. По сути, «балет» и «анти-балет» образуют пару оппозиций, характеризующую важнейшие процессы, которые происходят в современной хореографической культуре Европы и Северной Америки. Иначе говоря, балет, танец модерн, «современный танец» и танец постмодерн являются родственными видами театрального искусства, определениями разновидностей сценического танца, могут рассматриваться как отдельные танцевальные техники, как типы спектаклей и, наконец, как музыкально-театральные жанры. Основой для их разграничения служат дифференцированные механизмы взаимоотношений с исторически сложившимися стилевыми традициями (эстетикой и техникой танца) – академической и неакадемической.

Важно учитывать, что балет является искусством прекрасного движения, он словно подчинен власти идеально-прекрасного². В основу балетного искусства полагается классический танец, чья пластика устремлена ввысь. Академической (классической) хореографии присущи выворотность, прямая постановка корпуса, канонизированные музыкально-хореографические формы (Pas de deux, Adagio, Вариация,

² Эта особенность подчеркивается авторитетными исследователями: «Балет – искусство, говорящее преимущественно о красоте чувств, поступков, чаяний и устремлений», – пишет Ю. Слонимский [5, 69]; «о балете часто говорят как об искусстве молодости и красоты», в его образном строе «...радость и горе, жизнеутверждение и подавленность, прекрасное и уродливое, эмоциональный подъем и скованность, динамика и статика не занимают равного положения; преимущественное значение принадлежит первым членам этих сопоставлений», – указывает В. Ванслов [1, 34–35].

Grand pas и т. д.). В свободном танце (включая танец модерн и танец постмодерн) различные проявления уродливого, безобразного, ужасного, воплощающие дисгармонию, алогичность бытия и главенствующие над прекрасным и гармоничным, обуславливают характер пластики – приземленной, изломанной, конвульсивной. Отрицание традиционных основ и акцентирование свободы, экспериментализм в соединении музыки и танца, приоритетная роль неклассических техник, благоприятствующих «высвобождению» тела, образуют фундамент неакадемической хореографии. Естественно, не следует забывать, что на протяжении XX столетия классический балет активно взаимодействовал с иными направлениями сценической хореографии. С одной стороны, крупнейшие мастера балета – М. Бежар, М. Барышников, Дж. Ноймайер, Р. Пети – не только сотрудничали с представителями танца модерн и танца постмодерн, но и воспринимали различные ответвления неакадемической традиции как источник существенного обновления балетного жанра. С другой стороны, М. Монк, Л. Чайлдс, М. Моррис и многие другие хореографы-«экспериментаторы» получили блестящее академическое образование, с успехом выступали в балетных труппах и привнесли определенные элементы академизма в танец постмодерн.

Особого внимания заслуживает проблема дифференциации Postmodern Dance, Modern Dance и Contemporary Dance. В целом, трактуя танец постмодерн как самостоятельный вид искусства и жанр, не являющийся продолжением танца модерн, мы придерживаемся позиции С. Бейнс. Тем не менее, для обоснования этой позиции представляется возможным соотнести рассматриваемые явления в контексте культуры эпохи модерн и постмодерн.

Развитие хореографического искусства новейшего времени, вплоть до середины XX столетия, связано со стилевыми исканиями модерн, в понимании которого художественное произведение находится в границах традиционной репрезентации. Невзирая на многочисленные противоречия между модерном и предшествующим ему романтизмом, квинтэссенция художественного творчества, как и в предшествующую эпоху, остается неизменной – это субъект, подвергающий переоценке традиционную систему ценностей. Под влиянием идей, утверждающих автономную ценность искусства, его противостояние социальной действительности, складывается культурный элитизм. Художник модерн, ощущая несовершенство окружающего мира, устремляется за пределы жизненной реальности, отрицает ее социальные и

моральные нормы, культивирует рафинированный артистизм. Предметом искусства становится субъективность, расширяемая до бесконечности. Субъективный мир художника абсолютизируется и служит источником возникновения уникальных образов, способных вызвать потрясение, шок. Модерн тяготеет к неприятию мира, самоуглубленности, мифотворчеству.

Танец модерн, сформировавшийся в период духовного кризиса и ставший одним из символов эпохи декаданса, укладывается в систему обозначенных эстетических ценностей. Искусство модерн не подражает действительности, не преобразует ее, целью творца является создание новой художественной реальности. Одной из специфических черт модерн является культивирование прошлого и совмещение на этой основе различных стилистических моделей, что приводит к многостильности (эклектике) и стилизации. Другая важнейшая черта – установка на декоративность – позволяет рассматривать украшение как самоцель (вне традиционных прикладных задач), как смысловую основу танцевальной композиции. Третья черта характеризуется стремлением к индивидуализации движения, раскрепощенности, многозначности, многоуровневости танца, к свободным взаимосвязям его составных частей. Показательно, в частности, переосмысление музыкального аспекта сценической хореографии путем использования «абсолютной музыки» – симфонических произведений, не предназначавшихся композиторами для пластического воплощения (А. Дункан, Л. Фуллер, Г. Визенталь). Подобная практика открывала новые возможности в сочинении танцевальной музыки, не опирающейся на детальные указания хореографа.

На протяжении второй половины XX столетия танец являлся активным участником художественных процессов, многообразие и противоречивость которых осмысливаются искусствоведами сквозь призму культурной ситуации постмодернизма либо соответствующего стиля. Если индивидуализм, психологизм, устремленность к формотворчеству отличали танец модерн первой половины XX столетия, то на рубеже 1960–1970-х годов обнаружили иные закономерности. Танец, подобно литературе, философии, живописи и дизайну, обратился к синтезу техник, жанров, форм прошлого и настоящего, вбирая в себя стилевые качества визуальных и пластических искусств. Интенсивность обозначенных процессов позволила танцу стать едва ли не самым выразительным искусством формирующейся посткультуры. Напомним, что именно в конце 1960-х годов

происходит кристаллизация художественного постмодерна, предопределяемая глобальным кризисом культуры. Радикальные новации предшествующих десятилетий, исчерпав свои ресурсы, утрачивают актуальность, что приводит к нарушению сложившейся коммуникации между искусством и реципиентом.

Основная проблема постмодернистского творчества заключается в преодолении иллюзорного статуса искусства и демифологизации действительности. Постмодерн охотно обращается к классике, цитирует ее. Если модернизм понимал культуру как духовность субъекта, то постмодернизм, с приходом информационного общества, утверждает понимание культуры как текста. Субъект перестает быть центром мира и погружается в текст; эффект субъективности воссоздается структурой текста. Проблематика творчества обуславливается поисками разнообразных маргинальных смыслов и «диалогами» с самой действительностью, с телесностью и текстуальностью, с объектами и знаковыми системами.

Основополагающие принципы художественного постмодернизма – новая эклектика и цитатность, уход от традиционных форм, раздвижение границ времени и пространства – нашли специфическое преломление в хореографии. В ситуации постмодерна сценический танец обретает следующие особенности: неопределенность, культ «ошибочных ощущений», поверхностность, отсутствие психологической глубины (на смену которой приходит ирония, утверждающая плюралистичность) отличают его чувственное восприятие; фрагментарность и принцип монтажа становятся основополагающими принципами построения композиции; смешение высокого и низкого отличает жанровые миксты и стилевой синкретизм. В постановках теряется сквозной смысл и устраняется означающее, что становится благоприятным условием для многообразных коннотаций: вокруг пустой формы видимости складывается «интерпретационное поле», нулевое означающее становится исходным для вторичного смыслообразования, ничего не выражающие образы рождают туманный ступор ассоциаций, обусловленный контекстом культуры.

Танец постмодерн, подобно пластическим искусствам, предполагает деконструкцию пространства – интерполяцию, включение случайных элементов, разрушающих смысл, избегание взаимообусловленных значений, создание немотивированных образов. Танец становится социокультурной реальностью, утрачивает прежнюю условность, характерную для искусства модерна, сближается с областью арт-практики,

становится акцией, эпатажным актом, где акцент переносится с результата деятельности на процесс. Перформанс и хэппенинг становятся ключевыми формами его преподнесения.

Музыка Postmodern Dance, развиваясь в русле американской и западноевропейской культуры, специфически отражает историко-эволюционные процессы, характерные для музыкального искусства обозначенного периода, и предстает художественно целостным явлением с оригинальным узнаваемым стилем и самобытной жанровой системой. В постановках намечаются как минимум две тенденции, характеризующие диалог музыки и хореографии. Одна из них, хронологически более ранняя, связана с принципиальной их независимостью, по сути – разобщенностью отмеченных составляющих спектакля. Музыка, танец, свет, дизайн костюмов сочетаются по принципу случайности и развиваются по имманентным законам, хотя спектакль при этом не теряет своей целостности. Другая тенденция связана с отказом от диктата хореографа, опорой на концептуальность и установкой на равнозначную роль танца и музыки. Становлению такого «диалога» способствуют кардинальные изменения, происходящие в музыкальном искусстве и художественной культуре в целом. Многие новаторские спектакли возникают в процессе активного сотрудничества хореографов с ведущими композиторами – Дж. Кейджем, Ф. Глассом, С. Райхом, Д. Тюдором, М. Найманом – и не без существенного художественно-эстетического влияния последних. Названные тенденции позволяют рассматривать танец постмодерн как феномен музыкального театра постмодерна, в котором хореография не выражает композиторского замысла, музыкальных эмоций, музыка не стремится быть удобной для танца, благодаря чему создается концептуальный, стилевой, жанровый, драматургический «контрапункт» музыки и движения.

Танец постмодерн уже на ранних стадиях своего существования тяготеет к взаимодействиям с массовой культурой. М. Каннингем, И. Райнер, Т. Браун в творческих экспериментах 1960-х годов размывают границы искусства, вбирающего в себя жизненные реалии. С конца 1970-х танец постмодерн обращается к социальным проблемам. Спектакли Т. Браун, Л. Чайлдс, П. Бауш, Л. Ньюсона, Д. Гуда, Б. Т. Джонса нередко демонстрируются за пределами сцены, на открытых пространствах, в городской среде, уподобляясь манифестам радикальных общественных течений (феминизм, экологическое движение, «черный расизм»). Вбирая актуальные творческие, социальные, психологические идеи современно-

сти, откликаясь на животрепещущие проблемы культуры, танец постмодерн становится определенным стилем жизни индивида, социальных групп и сообществ, выполняет консолидирующие функции. Выработывая универсальный язык, танец постмодерн способствует преодолению национальных, возрастных, социальных, порой даже гендерных различий.

В целом, изменения основ сценического танца как вида искусства, его форм бытования, стилевых и жанровых закономерностей, системы коммуникации внутри танцевальной сферы и за ее пределами оказываются чрезвычайно существенными, что позволяет говорить о рождении новой разновидности музыкально-хореографического театра – танца постмодерн, коренным образом отличающегося от танца модерн. В соответствии со сложившимися историко-стилевыми традициями, используя термины «Postmodern Dance» и «Contemporary Dance», хореографы-практики, а затем и многие исследователи дифференцируют американское и европейское направления в развитии сценического танца.

Следует отметить, что родственные понятия («Plastic Theatre», «Total Theatre», «Experimental Theatre», «Theatre of Participation», «Minimalist Theatre», «Poor Theatre»), нередко применяемые искусствоведами в качестве синонимов «Postmodern Dance», характеризуют ряд явлений, сопряженных с хореографическим искусством, но относящихся к смежной области драматического театра³. Возможно, одной из веских причин для соотнесения хореографии постмодерна с областью драматического театра стало распространение многочисленных явлений немецкой танцевальной культуры, получивших название «Tanztheater». Его зачинателями стали

молодые немецкие хореографы – Г. Бонер, Р. Хофман, С. Линке, И. Кресник и П. Бауш, которые в начале 1970-х годов стремились к созданию оригинального пластического языка. Опираясь на идеи «тотального театра» А. Арто и принципы немецкого экспрессивного танца, П. Бауш создала новую форму танцевального искусства – синтез элементов, принадлежащих эстетике симулякра, «кодексу жестов», теории кинематографического монтажа. Благодаря использованию элементов драматического спектакля танцевальные композиции П. Бауш обрели новую чувственность; наряду с этим, сложная игра с фрагментами «готовой реальности» способствовала акцентированию символического смысла происходящего. И все же «Tanztheater», безусловно, принадлежит сфере хореографии, его причисление к вышеупомянутой группе было бы ошибочным.

Таким образом, мы предлагаем рассматривать танец постмодерн как крупнейшее явление мировой музыкально-хореографической культуры, сформировавшееся в американском и западноевропейском искусстве 1960-х годов и продолжающее развиваться сегодня. Танец постмодерн обладает константными свойствами, демонстрируя новый тип универсальной культуры. Сфера влияния танца постмодерн охватывает балет, социальный, клубный, спортивный танец, практики фитнес-клубов⁴. Под его воздействием происходят глобальные трансформации в танцевальной культуре, которая тяготеет к максимальной плюралистичности. При этом танец наделяется метафизическими свойствами, превращаясь в культурную игру, стиль жизни, бесконечный «поток бытия», ограниченный лишь временными рамками.

³ Показательно, что термины «Plastic Theatre» и его отечественный аналог «пластический театр» принадлежат крупным театральным драматургам. Так, словосочетание «plastic theatre» впервые применил Т. Уильямс, характеризуя свою знаменитую пьесу «Стеклозверинец». Стремясь к усилению драматической выразительности, драматург противопоставил новый театр «выдохшемуся» театру реалистических традиций. Термин «пластический театр», вошедший в обиход российской театральной жизни 1970-х годов благодаря Г. Мацкявичусу, применялся последним для обозначения особого драматического мастерства актёра, в котором пластика становилась главным выразительным средством. Широко применяя указанный термин в своей книге «Преодоление», выдающийся театральный режиссер-новатор не предложил соответствующих толкований, что позволило исследователям трактовать «пластический театр» с различных позиций [4].

⁴ Например, немецкий хореограф Г. Кох (Gabriele Koch) осваивает танец в воздухе (направление Aerial Dance), комбинирует танцевальные техники со скалолазанием. Творческие эксперименты Л. Вейс (Leilani Weis) объединяют контактную импровизацию и танго. В числе техник, активно эксплуатируемых в практике фитнес-клубов и включающих элементы танца постмодерн, представлены Alexander Technique, Bartenieff Fundamentals, Body-Mind Centering, Cunningham Technique, Contact Improvisation, Dance Improvisation, Feldenkrais Technique, Girotonic and Gyrokinesis, Hawkins Technique, Kinesiology, Movement Ecology, Release Technique, Skinner Releasing Technique, Somatic Movement Studies.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ванслов В. О музыке и о балете. – М.: Памятники исторической мысли, 2007.
2. Красовская В. Западноевропейский балетный театр: Очерки истории: От истоков до середины XVIII века. – Л.: Искусство, 1979.
3. Маньковская Н. Феномен постмодернизма: Художественно-эстетический ракурс. – М.–СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2009.
4. Мацкявичус Г. Преодоление. – М.: Рипол Классик, 2010.
5. Слонимский Ю. В честь танца. – М.: Искусство, 1968.
6. Vanes S. Terpsichore in sneakers: Postmodern Dance. – Lebanon: Wesleyan University Press, 2011.
7. Burt R. Judson Dance Theater: Performative Traces. – London: Routledge, 2006.
8. Encyclopaedia Britannica / ed. by W. Doniger, B. M. Friedman, L. H. Gelb and oth. – London: Encyclopaedia Britannica inc., 2011. – [2] Micropaedia Vol. 6.
9. Hodgins P. Relationships between Score and Choreography in Twentieth-Century Dance: Music, Movement, and Metaphor. – New York: Edwin Mellen Press, 1992.
10. International dictionary of Modern Dance / ed. T. Benbow-Pfalzgraf, D. McDonagh. – Detroit: St. James Press, 1988.
11. Jencks Ch. The Language of Post-Modern Architecture. – New York: Rizzoli, 1977.
12. Kirby M. Introduction // The Drama Review (Post Modern Dance Issue). – 1975. – Vol. 19. – № 1. – P. 18–25.
13. Koegler H. Ballet // Concise Oxford Dictionary of Ballet. – 2nd ed. / ed. H. Koegler. – Oxford: Oxford University Press, 1982. – P. 31–32.
14. Manning S. Letter (Terpsichore in Combat Boots) // Tulane Drama Review. – 1989. – Vol. 33. – № 1. – P. 13–16.
15. Manning S. Modernist dogma and post-modern rhetoric // Tulane Drama Review. – 1988. – Vol. 120. – № 32. – P. 32–39.
16. McDonagh D. The Rise, and Fall, and Rise of Modern Dance. – Pennington: A Cappella Books, 1990.
17. Rainer I. Some Retrospective Notes // Tulane Drama Review. – 1965. – Vol. 10. – № 2. – P. 168–178.
18. Siegel M. Shapes of Change New York: Images of American Dance. – Berkeley: University of California Press, 1979.
19. Teck K. Music for the Dance: Reflections on a Collaborative Art. – Westport: Greenwood Press, 1989.
20. The Hutchinson Dictionary of the Arts / пер. с англ.; ред. Р. А. Лидин. – М.: Внешсигма, 1996.